

## CANTADOR: A IMAGEM DO ARTISTA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Mayra Moreyra Carvalho (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma reunião de ensaios relativamente recente sobre as canções de Chico Buarque referenda no título o epíteto praticamente consagrado a respeito do artista: “o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos” (FERNANDES, 2013). Buscamos problematizar essa visão, considerando que tal presença inegável e recorrente não se deve a uma posição do artista falando *sobre* essas pessoas ou *por* elas. Chico alinha sua voz lírica a esse universo, o que se observa nas canções em que aparece a imagem do artista. Na esteira da ironia romântica e baudelairiana, esta figuração revela uma autoconsciência crítica e estética ao traçar um perfil “sarcástico e doloroso” de si e de sua própria criação (STAROBINSKI, 2007).

**Palavras-chave:** Chico Buarque; Ironia; Figuração do artista

### Algumas balizas

Em respeito aos pesquisadores de música e da canção, julgo importante dizer que não sou uma estudiosa de música, tampouco formalmente estudo a história da canção brasileira. Minha formação é em Letras e me dedico, em doutorado em andamento, ao estudo da poesia espanhola, em especial da produção do poeta espanhol Rafael Alberti. Não busco com isso uma desculpa retórica para as eventuais faltas da reflexão que aqui apresento. Verdadeiramente, entendo que o desconhecimento da teoria musical e a minha incapacidade para distinguir termos como melodia, ritmo, andamento ou harmonia me permitem alcançar, no máximo, metade do que uma canção, e, neste caso, falo de Chico Buarque, pode significar. No contato com alguns estudos sobre a obra deste artista, como por exemplo o de Walter Garcia (2013) e sua análise de letra e música da canção “Carioca”, reconheço o quanto das camadas de sentido da composição podem se perder ao não ser capaz de considerar o estrato musical.

Ainda assim – e talvez eu deva certa audácia ao poeta que estudo, a Rafael Alberti, que sem ser um tradutor, aventurou-se a fazer uma das primeiras traduções à língua espanhola dos então denominados “diários íntimos”<sup>2</sup> de Charles Baudelaire em 1943 –

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português/Espanhol (USP), Mestre em Literatura (UnB) e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (FFLCH/USP). Vinculada ao projeto de pesquisa do CNPq “Violência de Estado e Exílio: memória e testemunho”. Contato: mayramoreyra@gmail.com

<sup>2</sup> Embora esteja ciente de que a crítica baudelairiana já problematizou a designação de *Diários íntimos* em virtude da ideia de homogeneização que atribui a um texto que não a possui (OLIVEIRA, 2015), opto por

entendi que seria possível refletir sobre algumas inquietações nascidas quando ouvia, repetidamente, as canções de Chico Buarque. Admitindo a especificidade da “linguagem cancional”, nos termos de Luiz Tatit, e de seu indissociável vínculo entre “o que é dito (a letra)” e “o modo de dizer (a melodia)” (2016, p. 15), não arriscarei uma análise musical, tampouco me basearei exclusivamente nas letras. Vou me ocupar das imagens que se desprendem com insistência dessas canções, tendo-as em mente como um gênero híbrido em que se entrecruzam sistemas semióticos (CYNTRÃO, 2015, p. 135).

Assim, me permito mais uma vez recorrer a Rafael Alberti, com quem, a propósito, Chico manteve contato por intermédio de Vinicius de Moraes e Giuseppe Ungaretti em Roma, onde tanto o poeta como o cantor se encontravam exilados no final dos anos de 1960. No prólogo daquela sua tradução de Baudelaire, Alberti diz o seguinte e me permito parafraseá-lo: “Que se me perdonen los posibles errores, las involuntarias torpezas. Pero nadie habrá puesto más amor, conciencia y humildad en el traslado al castellano de estas maravillosas páginas” (1943, p. 14). E tentei trabalhar com esses critérios – amor, consciência e humildade – nessa minha aproximação das canções de Chico Buarque.

### **Das imagens desprendidas de canções: figurações de um cantor de festim**

*“Ironia é dissimular, mas não é mentir; é falar o contrário do que se pensa, mas não é cair em contradição. É poder afirmar absurdos, sem abrir mão de critérios. [...]*

*O sujeito irônico não alardeia seu humor. Não se deve confundir a ironia com o sarcasmo, seu primo fanfarrão. A ironia é difícil de perceber. E de derrotar”.*

*(Sofia Netrovski)*

O título de uma publicação relativamente recente que reuniu ensaios sobre as canções de Chico Buarque, sob a organização de Rinaldo de Fernandes, referenda o epíteto praticamente consagrado a respeito do artista: “o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos”. No prefácio, o organizador desenvolve, em certa medida, tal caracterização sobre o cantor, observando que “sua visão da sociedade – sempre ao

---

ela porque assim eram denominados no momento em que Alberti os traduz, e pelo fato de que o próprio poeta a adota.

lado dos mais fracos, dos desamparados e oprimidos – é profunda e penetrante” (2013, p. 4).

Ouvir e ler as canções de Chico Buarque a partir desses atributos tornou-se, em verdade, um lugar-comum. O que é inquietante nesta visão, e é um risco com o qual ela lida, é o fato de que pode favorecer uma perspectiva que pressupõe uma hierarquia, pois segundo ela, Chico Buarque seria o detentor de uma voz capaz de falar pelos outros, colocando-se em favor de quem não poderia se manifestar por ser “fraco”, “desamparado”, “oprimido”. Portanto, Chico estaria aparentemente situado acima “das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos” que povoam seu cancionário.

Proponho que a presença inegável e recorrente dessas figuras nas canções de Chico Buarque, entretanto, não se deve a uma posição do artista falando *sobre* essas pessoas ou *por* elas. Entendo que é produtivo pensar que Chico quer falar *com* elas. E este *com* não no sentido do estabelecimento de um diálogo, mas de falar na companhia delas, ou, como bem elabora Anazildo Vasconcelos a esse respeito, “A representação social” em Chico Buarque não se faz sob a “forma de afastamento ou isenção”, mas “compartilhando” da “problemática humano-existencial” (2010, p. 107). Nesse sentido, sua voz lírica, a voz do cantador – este é o termo com o qual ele se define em “Amanhã, ninguém sabe” (1966) e “Amor barato” (1981) – busca alinhar-se a essas figuras e esse alinhamento pode ser observado nas canções em que aparece a imagem do artista. Em “Amor barato”, aliás, esse cantador expressa sua insuficiência ao dizer que gostaria de ser o tipo de compositor capaz de cantar um amor barato e modesto. Há uma sutil ironia deste compositor Chico Buarque em relação a si mesmo ao confessar sua inabilidade para cantar com desenvoltura o amor como faria, por exemplo, Roberto Carlos, a quem Chico não desdenha, está claro, mas que lança mão de outros recursos em suas canções de amor.

Essa figura do artista colocado em perspectiva, que ora ri ou zomba de si mesmo, ora entoa com orgulho uma posição marginal, é recorrente na obra de Chico Buarque. O primeiro rascunho de artista que aparecerá em suas canções será Juca, da composição homônima que integra o disco de estreia, *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966:

JUCA

Juca foi autuado em flagrante  
Como meliante  
Pois sambava bem diante

Da janela de Maria  
Bem no meio da alegria  
A noite virou dia  
O seu luar de prata  
Virou chuva fria  
A sua serenata  
Não acordou Maria

Juca ficou desapontado  
Declarou ao delegado  
Não saber se amor é crime  
Ou se samba é pecado  
Em legítima defesa  
Batucou assim na mesa  
O delegado é bamba  
Na delegacia  
Mas nunca fez samba  
Nunca viu Maria  
(HOLLANDA, 1990, p. 37)

Este primeiro personagem é um artista de improviso, alguém que está fazendo uma serenata e que é preso por isso. A canção se vale de um imaginário edulcorado do amor – a prática da serenata – e do fracasso dessa estratégia representado pela conversão da noite em dia – lembrando a tradicional contraposição da noite como propícia à poesia, à boemia e outras atividades de fruição, e o dia, ligado à utilidade do trabalho–; e do luar de prata que vira chuva fria, pois a condição para que a serenata se realize é uma noite com tempo firme. Estando as duas condições ausentes, a amada não acordou com a serenata, que seria o objetivo, e a polícia prendeu Juca por perturbação da ordem. A canção coloca em cena a preponderância da autoridade que ignora o prazer da arte e a Beleza, já que o delegado nunca fez samba e nunca viu Maria. Diante disso, Juca encarna a figura do insubmisso e do irônico ao questionar se o amor é crime ou se o samba é pecado. Esse primeiro personagem reúne alguns dos traços que serão reiterados em aparições de artistas nas canções de Chico Buarque: certa noção de improviso na execução da arte de cantar; a insubmissão; a ironia; e o lugar do contraventor, daquele que é considerado um fora-da-lei, um proscrito porque ignora ou desafia as normas vigentes.

Além disso, Juca é também um seresteiro. Nesta canção, essa figura é amadora, movida pelo sentimento, e que canta na rua. O seresteiro e a prática da serenata vão se repetir em canções das décadas de 1960 e 1970. Para citar apenas algumas, em “Noite

dos mascarados”, de 1967, aparece o seresteiro, que também é poeta e cantor; o mesmo álbum traz “Lua cheia”, em que o sujeito expressa o desejo de que seu serão faça as janelas se abrirem; em “Roda viva”, gravada em 1968, declara “Não posso fazer serenata/a roda de samba acabou”; e, no álbum 1978, é incluída a canção de tom confessional e reflexivo do cubano Silvio Rodríguez, “Pequeña serenata diurna”. Por fim, em “História de uma gata”, do musical *Os saltimbancos*, de 1977, essa personagem conta ter sido banida do apartamento onde vivia justamente porque se juntara aos outros gatos na cantoria noturna, mas reafirma:

Mas agora o meu dia-a-dia  
É no meio da gataria  
Pela rua virando lata  
Eu sou mais eu, mais gata,  
Numa louca serenata  
Que de noite sai cantando assim  
(HOLLANDA, 1990, p. 152)

Essas reiteraões convidam a pensar sobre os sentidos da serenata e da figura do seresteiro. A serenata deve este nome ao período do dia no qual é realizada, à noitinha ou na sera, e ao fato de, como já foi comentado, precisar contar com o céu límpido, portanto, sereno, já que é feita ao ar livre. Na tradição luso-brasileira, a serenata<sup>3</sup> é uma prática que povoa o imaginário aproximando músicas e letras de fácil apelo que servem a uma declaração de amor, e ingredientes como o homem apaixonado, a janela da amada, a rua, a bebida, os amigos deste amante, o violão, a flauta – instrumentos que, aliás, se ouvem no arranjo de “Juca”. Ao evocar a seresta e o seresteiro, Chico Buarque se vale desse imaginário, mas não só. É simpático também ao artista de rua, àquele que tem poucos recursos, que canta e toca quase de improviso e não se envergonha de deixar-se levar pelos afetos.

Se observamos a voz e a postura de Chico Buarque no palco, vemos que quase sempre assume também o aspecto sereno que há na etimologia das palavras “serenata”,

---

<sup>3</sup> Valho-me aqui da tradição luso-brasileira, mas convém lembrar que a serenata também designa uma forma musical surgida na Itália no século XVIII. De natureza dramática, a serenata consistia em um recital mais curto e menos elaborado cenicamente que a ópera. Como prescindia de elementos cênicos complexos e podia ser executada por uma pequena orquestra ou poucos cantores, era composta para ocasiões especiais, como aniversários ou homenagens. Este pode ser o caso de “Eine kleine nachtmusik” ou “Pequena serenata diurna” composta por Mozart em 1787. <<https://www.britannica.com/art/serenata-vocal-music>>

“seresta” e “seresteiro”. A dicção que Chico escolhe é próxima da serenidade, assim como sua performance quando se apresenta. Essas posturas contrastam muitas vezes com a contundência do que está sendo dito nas canções, de modo que podemos pensar na serenidade da voz e da figura de Chico Buarque como um intencional contraponto irônico, um certo falar manso que contrasta com a dureza e a pungência do conteúdo de suas letras. A mesma voz serena também é alvo da autoironia do cantor, que ri de sua “voz chinfrim” na canção “Até o fim”, de 1978, ou se diz um “cantor falso” em “Choro bandido”, de 1985.

A canção mais emblemática para pensar a imagem do artista em Chico quiçá seja “Mambembe” (1972) e seu catálogo de proscritos – como quem revisita em chave paródica um catálogo da tradição clássica –, com os quais a voz lírica se identifica: cigano, mendigo, malandro, moleque, mulambo, escravo fugido, doido varrido e, como diz o verso da terceira estrofe: “Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu”. Em relação a este elenco de personagens, não há superioridade do cantor em absoluto, mas uma deliberada intenção de equiparar-se. Com efeito, vale lembrar que esta canção, “Mambembe”, faz parte da trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de 1972, dirigido por Cacá Diegues, a partir do argumento de Chico e roteiro de Hugo Carvana. No filme, a trupe, formada por Chico – no papel do cantor Paulo –, Maria Bethânia e Nara Leão, viaja num ônibus antigo fazendo shows de música brasileira. Os seguidos insucessos não desanimam o grupo. Ao final de um show para uma plateia vazia decidem que é preciso cair na estrada novamente sob o comando do atrapalhado Carvana que afirma: “Tá tudo legal! É claro! A festa está onde a gente estiver!”, fala referendada pelo teor insistente de “Mambembe” e seu coro que repete nos entremeios da canção: “cantando, cantando, cantando”.

Além das canções de Chico, na trilha do filme desfilam sambas dos anos 1930 e 1940, que apontam a clara matriz de onde o cantor bebe: a música popular, do morro, dos botecos e as celebrações do povo de um tempo em que o carnaval se disfrutava na rua. Dentre os compositores, figuram Antônio Nássara, Braguinha, Alberto Ribeiro, Lamartine Babo, Herivelto Martins e Assis Valente, deste último se canta “Minha embaixada chegou”, de 1934, mesma canção que abre a atual turnê de Chico Buarque, *As caravanas*, seguida exatamente por “Mambembe”.

A maneira como Chico Buarque apresenta o artista nesta composição e no filme e que é, por extensão, a maneira como deve ver a si mesmo, opõe-se se a qualquer tipo de concepção solene ou grandiosa a respeito de si e de sua arte. Nesse sentido, é possível indagar se o coro de “infelizes”, “meretrizes”, “bandidos” e “desvalidos” que povoa o universo buarqueano, como observa Adélia Bezerra de Meneses (1982, p. 39), daria conta não de um compositor que canta por eles, mas de um cantador que, através da escolha por estes tipos, estaria enunciando uma poética.

Para compreendê-la, é oportuno lançar mão do estudo de Jean Starobinski intitulado *Retrato do artista como saltimbanco*, no qual o crítico, observando o interesse de escritores e pintores por figuras aparentadas ao saltimbanco a partir do século XIX se pergunta o porquê dessa atração. A primeira razão, diz Starobinski, é que essas figuras marginais se contrapõem a uma sociedade “em vias de industrialização”, mas que já apontava os caminhos para a consolidação do capitalismo, do consumo e da massificação dos bens culturais. Frente a esse cenário, o universo dos artistas de rua é, nas palavras de Starobinski, “un islote irisado de maravillas”, “un dominio” de “la espontaneidad vital” (2007, p. 8) e, portanto, a possibilidade de conviver com um mundo mágico e elementar que, se não estava completamente extinto, assinalava sua futura extinção. Algo disso ecoa em Chico Buarque, se consideramos seu encantamento pelo samba das décadas de 1930 e 1940, seu manifesto gosto pela festa popular que se faz na rua e embala toda a gente e pela presença de figuras já raramente vistas nas cidades quando ele compõe suas canções: o cigano, o artista itinerante do circo, o ator ou atriz do teatro mambembe e a própria banda que atravessa as ruas.

A segunda razão, aponta Starobinski, é que a identificação do artista com essas figuras se vincula a um questionamento sobre o estatuto mesmo da arte, e, portanto, não é fortuita tampouco pode ser tomada como mero capricho estético:

En la mayoría de los casos, se puede incluso llegar a hablar de una forma particular de *identificación*. Así pues, resulta manifiesto que la elección de la imagen del payaso no es sólo la elección de un *motivo* pictórico o poético, sino una forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte. (2007, p.8)

Com efeito, ao mostrar-se a si mesmo através da hipérbole a que essas figurações se afiliam e de seu caráter propositalmente deformante, o artista expõe a natureza da arte.

Desse modo, estão em jogo a celebração das possibilidades quase infinitas da imaginação, mas, ao mesmo tempo, a consciência das impossibilidades da representação, seja pela linguagem verbal ou musical. Trata-se, como observa o crítico francês, de “un autorretrato encubierto” que passa pela “caricatura sarcástica y dolorosa” (2007, p. 8), sem limitar-se a ela, uma vez que revela a consciência dos alcances da arte e de sua medida de ilusão em um mundo onde ela mesma é um produto. Nesse sentido, sob a face do saltimbanco, do palhaço ou do mambembe esconde-se, observa Starobinski, “la vocación contradictoria del vuelo y la caída, de la altura y el abismo, de la Belleza y la Mala suerte” (2007, p. 67) – aqui é possível lembrar-se do “cantor atormentado” que entoia a canção “Sinhá”, de 2011, ou da voz do “vagabundo” que canta a cínica “Desaforos”, de 2017. Essas facetas antitéticas, Starobinski desvela a partir da leitura de Charles Baudelaire, em especial do pequeno poema em prosa “O velho saltimbanco”, em cujo excerto final se lê:

Acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração a quem divertiu brilhantemente: do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela própria miséria e pela ingratidão pública, e em cuja barraca o mundo esquecediço já não quer entrar! (1950, p. 47)

Não será equivocado dizer que esse velho saltimbanco faz lembrar o “Velho Francisco” que dá título à canção de 1987 do álbum *Francisco*. O personagem nomeado como o próprio criador constitui um recurso autoficcional que embaralha as referências e as noções de realidade e ficção. A narração das memórias do velho Francisco tem sabor de puro devaneio quixotesco, razão pela qual o personagem esteja talvez em um hospício onde aguarda a visita de domingo. No entanto, o homem alforriado pelo próprio imperador, o campeão do mundo em queda de braço, o vice-rei das Ilhas da Caraíba pode ser não um louco, mas alguém de imaginação fértil, um escritor, um poeta ou um compositor como aquele que o criou e com quem ele compartilha o nome.

A arquitetura abismal desta canção, ou, nos termos de Northrop Frye, sua “estrutura irônica” (2014), não permite propositalmente que se desatem os fios da loucura dos da imaginação. Mais importante do que isso, no entanto, é precisamente a consciência crítica em relação à própria arte que essa figura homônima ao compositor implica.



### Considerações finais

Aparentado ora aos saltimbancos, ora aos loucos ou às figuras marginais e contraventoras, o artista que aparece nas canções de Chico Buarque evidencia uma postura ética e inseparavelmente estética segundo a qual a capacidade criadora não o coloca acima dos tipos e personagens que povoam sua criação. O artista que Chico demonstra ser ao encarnar essas figurações não cessa de postar-se ironicamente diante daquilo que compõe, revelando-se consciente das possibilidades e dos limites de seus meios de expressão; do alcance mágico e do lastro de realidade imediata que convivem em seu trabalho.

A sutil visão irônica sobre a própria condição e o certo orgulho da semelhança com a figura socialmente rebaixada situam a canção de Chico Buarque no lugar da ambiguidade e da inquietude, lugar este muito mais instigante para o artista frente a um mundo que, como bem descreve Starobinski, pretende ser “utilitário”, funcional e de “sufocante plenitude” (2007, p. 112). Assim como o artista que samba na lama de sapato branco de “Cantando no toró”, de 1987; o catimbeiro de “O futebol”, de 1989; ou aquele que parte pé ante pé antes do povo despertar da bela “Na carreira”, de 1983, a imagem do artista buarqueano celebra a transgressão, como observa Renato Janine Ribeiro (2004). E é, parafraseando a descrição de Starobinski sobre o palhaço, “um desafio lançado contra a solidez de nossas certezas” (2007, p.112). Portanto, “palmas pro artista confundir”.

### Referências

ALBERTI, Rafael. Prólogo. In: BAUDELAIRE, Charles. **Diários íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo**. Trad. Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel: 1943, p. 9-14.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1950.

CYNTRÃO, Sylvia. Mão e contramão em Chico Buarque. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Chico Buarque, sinal aberto!** Rio de Janeiro: 7 letras, 2015, p. 135-140.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque, letra e música**: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. Ensaio sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico. São Paulo: Leya, 2013.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É realizações, 2014.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**. Poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

NESTROVSKI, Sofia. Ironia. **Nexo**. São Paulo, 19 ago. 2018. Léxico, p. 0-1. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/lexico/2018/08/19/Como-falar-o-contr%C3%A1rio-do-que-se-pensa-e-n%C3%A3o-cair-em-contradi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 01 set. 2018.

OLIVEIRA, Thiago Mattos de. **(Re)traduções brasileiras de Mon coeur mis à nu, de Charles Baudelaire**. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-09102015-141954/pt-br.php>. Acesso em: 30 jul. 2018.

SERENATA. In: THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (Ed.). **Encyclopædia Britannica**. London: Encyclopædia Britannica, Inc., 2007. p. 0. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/serenata-vocal-music>. Acesso em: 30 jul. 2018.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (org.). **Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira, Fundação José Abramo, 2004, p. 149-168.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Quem canta comigo**. Representações do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

STAROBINSKI, Jean. **Retrato del artista como saltimbanqui**. Trad. Belén Gala Valencia. Madrid: Abada, 2007.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista Usp**, [s.l.], n. 111, p.11-20, 16 dez. 2016. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p11-20>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594>>. Acesso em: 30 jul. 2018.